

C A R T O G R A F Í A
MURILLESCA

A Ñ O D E M U R I L L O ~ M M X V I I

✠ *Los Pasos Contados* ✠

Editores

Lidia Beltrán Martínez
Fernando Quiles García

Índice

<i>Prólogo: Murillo's Seville.</i>	6
Amanda Wunder.	
Los Esteban Murillo: una familia de feligreses en la Parroquia de Santa María Magdalena	26
Antonio J. López Gutiérrez. Aurora J. Ortega López.	
Murillo íntimo. El inicio del coleccionismo “murillesco” en su entorno familiar y social	54
Salvador Hernández González. Francisco Javier Gutiérrez Núñez.	
Hacia un nuevo concepto de la pintura Sevillana. De Feria a la Lonja	74
Antonio García Baeza.	
Santa María la Blanca, un milagro barroco. Contribución de Murillo y Neve a su patrimonio monumental y artístico	94
Teodoro Falcón Márquez.	
El camino de Murillo hacia la luz. Del convento a la catedral	112
Fernando Quiles García.	
Entre San Isidoro y la Puerta de la Carne; el laberinto extranjero en la Sevilla de Murillo	140
Lidia Beltrán Martínez.	

De Sevilla a un mundo soñado: Murillo en el escenario americano.	160
María de los Ángeles Fernández Valle.	
Los jeroglíficos de La Caridad.	196
Arsenio Moreno Mendoza.	
Ocaso en Santa Cruz: desde su admiración por la obra de maese Pedro al vilipendio de sus restos	206
Elena Escuredo Barrado.	
De Sevilla al Museo: difusión y dispersión de la pintura de Bartolomé Esteban Murillo	222
María Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares.	
Murillo a través de la prensa.	250
Beatriz Cruz Espada y Guillermo Pastor Pérez.	
<i>Epílogo</i>	270

El camino de Murillo hacia la luz. Del convento a la catedral

Fernando Quiles García
Profesor Titular
Universidad Pablo de Olavide
fquigar@upo.es

Resumen

Del claustro chico de los franciscanos hasta la sala capitular catedralicia, una trayectoria fulgurante en la que el artista demostró un talento muy especial para la creación de tipos humanos. Un camino en el que, además, la luz se fue adueñando de sus lienzos.

Palabras clave:

Murillo-arte conventual-catedral de Sevilla-códigos murillescos

*“En la noche dichosa,
en secreto, que nadie me veía,
ni yo miraba cosa,
sin otra luz y guía
sino la que en el corazón ardía.
Aquésta me guiaba
más cierto que la luz de mediodía,
adonde me esperaba
quien yo bien me sabía,
en parte donde nadie parecía”.*

(San Juan de la Cruz. La noche oscura)

Tomo prestado de san Juan de la Cruz un verso, para introducir este capítulo en la vida de Murillo, quien también hubo de vivir una “noche oscura”, justo cuando inauguraba la treintena. La crisis personal a nivel creativo, la búsqueda de su propio camino, que le llevó a adentrarse en los lóbregos rincones del tenebrismo aprendiendo, en contraste con la luz que a raudales inundaba su taller; y la crisis a nivel humano, con la terrorífica danza de la muerte, bailada

en Sevilla en el verano del 49. Salir de las tinieblas fue cuestión de meses. Los que transcurrieron entre el momento en que traspasó el umbral de santa María la Blanca, para atender la llamada de la hermandad sacramental, y aquél en el que logró franquear el acceso a las dependencias catedralicias para su gran viaje iniciático. Ambos hitos están marcados por sendos testimonios artísticos: la paradoja de la santa Cena, donde mostró su capacidad para desenvolverse entre tinieblas; y la pareja ganadora en un envite de su juego con el éxito: San Isidoro y san Leandro.

De la penumbra...

De séráficos espacios: entre el claustro franciscano y la iglesia capuchina

Y así se entregó a su primera gran empresa: la construcción de un relato franciscano, o, por mejor decir, una galería ejemplar de la orden seráfica. A ello se aplicó en torno a 1646, tras de una década de haberse iniciado en el mundo de la pintura. El lugar marcado para ello: el Claustro Chico del convento de san Francisco, cuyas paredes fueron el soporte de los seis lienzos que le encomendaron (Fig.1). Podríamos pensar que no era el mejor lugar para exhibir semejante prodigio artístico, por tratarse de un “claustro”, un lugar cerrado. Y sin embargo, acabó siendo una plaza pública, donde las obras expuestas fueron del disfrute de la feligresía. A sus veintinueve años Murillo sorprendió con una prueba de fuerza, de sus dotes creativas y de su capacidad narrativa. Aquel encargo le sirvió de “laboratorio” donde experimentó sobre todo con los retratos, en los que dignificó a la gente corriente de la época. En el modelado de aquellos tipos humanos se ayudó asimismo del ambiente y la luz, una tarea en la que hizo gala de lo aprendido, sobre todo en un inspirador ambiente zurbaranesco. Para Angulo era evidente que Murillo no necesitó más modelos para su joven producción, mucho menos de las influencias foráneas que tradicionalmente se han identificado en este trabajo¹ Angulo no tenía dudas de que Murillo tenía recursos suficientes como para concretar su propio estilo juvenil. Y en este crisol franciscano materializó su propia fórmula y, lo que es más importante, se liberó de ataduras de

1. “Sin negar la posibilidad de una breve visita de Murillo a la corte que pudiera haber servido de base a la noticia de Palomino, y descubrirle lo arcaizante del estilo de sus primeras obras, es indudable que el naturalismo que inspira la serie del Claustro chico de San Francisco tenía ya en Sevilla un cultivador tan importante como Zurbarán, y que Murillo tenía conciencia de ello lo prueba la profunda huella de éste que se advierte en esa serie.” “Murillo”. In I. Mateo Gómez, coord., *Diego Angulo Íñiguez, historiador del arte*, Madrid, CSIC, 2001, pág. 317.



Fig. 1. Éxtasis de San Francisco.

la inmadurez, logrando convertirse en el gran alquimista de la creación barroca. Dio vida a sus personajes, los recuperó del olvido y los convirtió en seres de carne y hueso. Demostró Murillo su capacidad para la rememoración, con el retorno a la vida de los muertos.

La crítica es unánime al considerar la capacidad del maestro para renovarse con la experiencia franciscana. No hay que ser gran especialista en esta obra para descubrir que combinó el arte de Roelas con el zurbaranesco, las influencias italianas, con lo aprendido en un largo proceso de indagación técnica, por lo que consolidó el estilo con el que se le reconocería, bien que todavía quedaban etapas por quemar. Angulo extrae la esencia de este suceso: “Lo cierto es que comparada la serie de San Francisco con las obras anteriormente comentadas, su estilo general representa un cambio tan profundo que se explica el que, al decir de Palomino, sorprendiera a los paisanos del pintor, quienes creyeron que durante algún tiempo se había encerrado en su casa para estudiar intensamente el natural, cuando en realidad, según el escritor cordobés, había estado en la corte y en comunicación con Velázquez”². Sin embargo, como el propio estudioso apunta, no necesariamente hubo de ir a Madrid para documentarse, pues “no debe olvidarse la existencia en Sevilla de obras de artistas extranjeros en un



Fig. 2. Santa Justa y santa Rufina.

número suficiente para explicar la parte que pueda corresponderles en la transformación del estilo de Murillo que se advierte en esta serie”³.

Apenas dos décadas más tarde Murillo se emplea en renovar el aparato representativo de los capuchinos sevillanos. Es otro tiempo y otro Murillo. En el interludio ha completado su proceso de maduración. Sería el año 1665 cuando los frailes de la Puerta de Córdoba le llaman para adecuarles la capilla de las santas Justa y Rufina, que hasta 1627 había pertenecido a la cofradía del mismo nombre⁴. A pesar de su situación periférica, este enclave fue trascendental en el horizonte cultural de la iglesia sevillana, pues san Pío, san Leandro, san Isidoro y san Fernando estaban asociados con el progreso de la devoción por las santas y por el escenario del martirio. Los capuchinos así lo entendieron, encomendando al artista una representación de las santas que iba a presidir su iglesia. Y con ellas un gran elenco de santos y devotos, que se repartieron por los diversos espacios de la iglesia capuchina (Fig. 2)

3. Angulo, I, pág. 245.

4. Fue san Pío, primer arzobispo sevillano, quien señaló el lugar del martirio con una capilla, que a la postre sería sustituida por el establecimiento capuchino. Espinosa de los Monteros, 1627.

De la envergadura de la obra da cuenta el hecho de que el maestro se vio obligado a alojarse con sus oficiales en el convento para cumplir adecuadamente con el encargo. Un encargo que fue posible porque un destacado miembro de la comunidad, el guardián fray Francisco de Jerez, logró reunir los 45.916 reales que tuvo de coste⁵. Todo indica que el propio guardián participó en la toma de decisiones, incluso en la elección del artista. Sin duda, le acreditaba una gran cultura y sensibilidad artística. Y su relevancia dentro de la comunidad capuchina era grande. Había sido el mismo que unos años antes fundó el convento de su ciudad natal, Jerez de la Frontera⁶. Incluso llegó a ser elegido meses más tarde, en Roma, definidor general de la orden. Se cuenta que le unía gran amistad con Murillo y que por ello le hizo un retrato, cuyo original se perdió, circulando hoy en día una copia. Tenía fama de culto y elocuente, gran orador y erudito.

Según fray Ambrosio de Valencia fue aún mayor la influencia del hermano limosnero, fray Andrés de Sevilla, en relación con el encargo. El historiador capuchino descubre la admiración y amistad que sentía por el pintor, al que “visitaba frecuentemente [...] en su casa o donde estaba pintando, y a vista de sus lienzos, que le parecían a Fr. Andrés bajados del cielo, concibió la atrevidísima idea de llevar a Murillo al convento de Capuchinos, para que enriqueciera su Iglesia con aquellas maravillas del arte”⁷. Una decisión en la que coincidió con fray Francisco, tal como el propio analista recordaba⁸.

Todo un año (1665-1666) dedicó Murillo a pintar el conjunto de la capilla mayor del templo capuchino. Y después de una cesura prosiguió a instancias de un nuevo guardián, fray Antonio de Ondarroa. Los trabajos concluyeron en 1669. Cabe recordar que tan costosa obra fue posible gracias al empeño de los mencionados religiosos, que lograron atraer la aportación de notables próceres locales. Entre otros, Juan Ordoñez de Pineda, que legó -en 1668- por vía testa-

5. Angulo, I, pág. 353. No se ha manejado documento, sino referencias bibliográficas del XIX, principalmente textos de miembros de la comunidad.

6. F. A. García Romero - E. J. Vega Geán - A. de la Rosa Mateos - F. Fernández García-Figueras - J. Caballero Ragel - A. Hernández Parra, *Defensión, Jerez de la Frontera, Hdad. de la Defensión*, 2009.

7. Valencina resalta tan buena relación en estos términos: “Contrajo en su oficio de limosnero estrecha amistad con Murillo; miráballo como a un genio superior, y fu tan ciego admirador de él y de sus obras, que su admiración pasaba los límites de tal, para convertirse en asombro y veneración.” Valencina, IV, 98.

8. “Por entonces vino de Guardián al mismo (la tercer vez) el M. R. P. Francisco de Jerez, grande amigo y admirado de Bartolomé, y aquel coronó los deseos y esperanzas de Fr. Andrés, porque desde que fue Guardián la vez anterior tenía el mencionado P. firme propósito de emplear a Murillo en pintar el retablo a altar mayor de la Iglesia.” Ibidem, 99.

mentaria seis mil pesos de a ocho reales de plata, “para invertirlos en el adorno y gastos de los altares y quadros de la iglesia que executaba Murillo”⁹. Era pariente del capitán Juan de Truxillo, que también participó con seis mil reales, según parece para costear los cuadros de la Concepción. Por su lado, Diego de Portugal aportó 3.400 reales, con los que sufragó el lienzo de san José. Otro ilustre comerciante, de origen flamenco, Diego Maestre formó parte del grupo de principales contribuyentes (con 5.800 reales), del mismo modo que sus compañeros Miguel y Diego Usarte. No faltó un representante del cabildo catedralicio, Bernardo Duque de Estrada, cuya participación fue de 6.993 reales¹⁰.

Como se ha dicho, en el programa que da coherencia al conjunto de 22 pinturas pudo intervenir el propio guardián. Se dice que fue el autor de la idea que está detrás del cuadro San Leandro y san Buenaventura, como evocación del traspaso en la propiedad de la capilla que antecedería al recinto conventual¹¹.

A resguardo de los dominicos

Murillo había vivido en sus primeros años a la sombra de la casa matriz de los dominicos sevillanos, entre el compás y la cabecera de la iglesia se movió con su familia en los hogares de esos tiempos. No es de extrañar que llegara a conocer a los frailes de aquellos tiempos, del mismo modo que también se dio una creciente familiaridad con los espacios y devociones dominicas.

Años después, en plena madurez, vuelve a cobijarse a la sombra de los dominicos, esta vez junto a Madre de Dios (Fig. 3). En las inmediaciones de tan importante fundación, vivió durante los aciagos meses de la peste del 49. Hemos podido conocer cómo era su casa por un documento de época, al que se anexó la traza de un maestro de obras. El arrendamiento está fechado en octubre de 1649. Es decir, a poco de tener la traumática experiencia del brote de peste negra. Pedro Sánchez Falconete era, a la sazón, el maestro mayor de la catedral que efectuó el apeo de la casa. La traza tiene la virtud de adentrarnos en el ámbito privado del artista. La descripción es tan rica como el dibujo:

9. F. A. de Valencia. *Reseña Histórica de la Provincia Capuchina de Andalucía y Varones Ilustres en ciencia y virtud que han florecido en ella desde su fundación hasta el presente*. Imp. de la Divina Pastora, 1908, t. IV, 100, 106, 102, 103, 119. Citado por Angulo, I, 354.

10. Angulo, I, pág. 354.

11. Angulo era prudente al respecto, sin negar ni ratificar la opinión del cronista. I, págs. 362-363.



Fig. 3. Calle San José,
Convento de la Madre de
Dios.

“Lo primero se midio la delantera de estas cassas que tuuo de largo vte y una varas y m^a tiene esta delantera seis ventanas las tres con rejas y las tres sin ellas tiene sus puertas de escalera entabladas con lo que les perteneze tener= entrose por ellas a la cassa puertta que tuuo de largo ocho uaras y de ancho ttes baras y m^a esta doblado dos vezes ttejado por cobertura sobre quatro bigas alfajias y ladrillo por tabla el suelo empedrado de ladrillo de canto y en este sitio se incluye vn pedazo de caualleriza con su puerta de Red y a un lado esta la secreta= De aquí se entro por las puertas de el medio de estas cassas con su postigo con lo que les perteneze tener a el patio prinzipal que tuuo de largo siete varas y de ancho seis baras y m^a esta solado de ladrillo de- junto holambrado y en medio su llvto su sumidero = De aquí se entro mas adentro sobre mano derecha a vna sala con sus pueas con lo q les perteneze que tuuo de largo seis baras y m^a y de ancho ttes uaras menos vna qta esta doblada dos vezes la mitad dejado y cobertura y la otra mitad azotea todo soure su zaquizami el suelo solado de ladrillo de Reuocado= de aquí se salio del dho patio y de el se entro por otras pues linde de donde salimos a vna despensa que tuuo de largo tres baras y de ancho dos varas y media estadoblada dos veses asotea por coberturas sobre tres bigas alfajias y ladrillo por tabla el suelo solado de ladrillo de Reuocado y en este sitio ay vn rincon que tiene de largo tres baras y m^a y de ancho dos baras doblado dos vezes a sotea por couerturas ser tres vigas alfajia y ladrillo por taula el suelo tterrizo y en el testero esta vna escalera de albañileria para subir a el entresuelo – De aquí se salio a el dho patio y de el se entro por otras puertas con lo que les perteneze tener linde de

donde salimos a la cosina de estas casas que tuuo de largo siete baras y de ancho dos baras y m^a doblada dos bezes asotea por cobertura sobre treze bigas alfajia y ladrillo por tabla el suelo solado de Ladrillo de Reuocado y en el ttestero esta su chime-nea y fogal y sobre mano derecha esta el pozo con su brocal de alvañeria [sic]= De aquí se salio a el dho patio y de el se entro en el corredor que estta en el testero de el que tuuo de largo seis baras y media y de ancho dos baras y m^a esta doblado dos bezes tejado por cobertura sobre siete bigas alfajias y ladrillo de junto por tabla el suelo solado de ladrillo de junto= tiene este corredor tres arcos de albañeria [sic] que cargan sobre dos columnas de marmol con sus guarniziones= de aquí se entro mas adentro por vnas puertas con lo que les perteneze tener a una sala que tuuo de largo onzer baras y de ancho tres baras y me^a esta doblado dos bezes tejado por cobertura sobre doze vigas alfajia y azulejo por tabla y suelo solado de ladrillo de junto y corta el vn ter[?] // terzio de esta pieza vn taviqúe enforma de alcoua De aquí se salio a el dho patio y se midio el sitio donde esta la escalera prinzipal y vn aposento de criados q todo tuuo de largo nueue varas y de ancho bara y media esta doblado dos uezes tejado por cobertura todo sobre diez vigas alfajia y ladrillo por tabla y el dho aposento de criados esta tterrizo= de aquí se subio por la escalera prinzipal y se entro a las cosinas altas de estas cassas y de ellas se subio a un aposento que esta en el transito de la escalera con su puerta con lo que le perteneze tener que tuuo de largo cinco baras y m^a y de ancho tres baras menos una qta esta senzillo asuttea por cobertura sobre siete vijas alfajia y ladrillo por tabla el suelo de hormigon= De aquí se entro mas adentro a vna pieza con sus puertas con lo que les perteneze tener que tubo de largo cinco varas y m^a y de ancho qua^o varas esta senzillo tejado por cobertura sobre su armadura el suelo de hormigon y cargan estos dos aposentos sobre las dhas cassas con quien lindan de la callejuela= El qual dho apeamento [sic] los dhos alarifes declararon vien y fielmente a su leal sauer y entender... ”¹²

De los años en que vivió frente al convento le quedó el afecto, y el de su hija, por la comunidad dominica. No en vano, ella acabaría por entrar en clausura¹³. Y con ella la representación que el artista hizo de

12. La referencia entre los folios 1489 y 1490. Contrato de arrendamiento del Deán y Cabildo de la Catedral al pintor: AHPS, lib. 12916, fols. 1486-1494; 20 de octubre de 1649.

13. Sor Francisca de Santa Rosa, como se llamó en clausura, hizo profesión de fe en 1 de febrero de 1671. Valencina, IV, 93. El mismo cronista capuchino publica el “exploro” de la citada, que lleva fecha del 14 de septiembre de 1670. Reconoce en la citada nota que ya llevaba dos años de novicia, por lo que su ingreso se produjo en 1668. Idem, 94. La dote



Fig. 4. Sor Francisca Dorotea.

santa Rosa de Lima, que hoy guarda el Museo Lázaro Galdiano. Esta obra manifiesta, una vez más, la extraordinaria capacidad de síntesis del maestro. Y su habilidad para cargar el símbolo de mensajes. No he podido saber de otra versión, que el artista remitió a la casa de predicadores de la ciudad de México.

Muy interesante es el aporte de Murillo a la definición otro patrón iconográfico, también vinculado a la orden de predicadores, santa María de los Reyes. Para esta comunidad de dominicas reformadas trabajó, redimensionando la imagen de su fundadora, sor Francisca Dorotea. Para el proceso de beatificación, que no llegó a término,

la suscribió el 29 de enero de 1671, mientras vivía en la collación de san Bartolomé. "... Por la dote e yngresso de D^a fran^a morillo Doncella, su hija lexma monja novicia que de preste es en este dho conuto que esta Proxima su profession como consta de la escr^a de obligacion que otorgó en fauor deste dho convto ante el preste escriu^o pu^o en cinco dias del mes de junio de el año pasado de mill y seisos y sessta y nueue..." AHPS, lib. 12989, fol. 223. Testamento de sor Francisca de Santa Rosa el 31 de enero, en virtud de licencia de don Gregorio Bastán y Arostegui, provisor y vicario general de la ciudad y arzobispado. Idem, fols. 224-226; licencia dada en 31 de enero en: fol. 225. De inmediato se escrituró la dote pía del patronato de Torres Mazuelas de la catedral, habiendo nombrado a sor Francisca el racionero Bartolomé Pérez Ortiz. Idem, fol. 403; 19-II. La entrega en 21-II: Idem, fol. 433.

hizo un retrato, que guarda la catedral sevillana. Es la versión sucinta de la vera effigies, dechado de sencillez, que valió para sostener los primeros años del proceso¹⁴ (Fig.4).

Murillo se había consolidado en estos años como el gran codificador de los tics iconográficos, en cierto modo el renovador de los patrones expresiones de la nueva hagiografía barroca sevillana.

Entre otras comunidades

El arte de Murillo llegó al conjunto de la sociedad, merced a su entrega al trabajo y su capacidad de dar respuestas a cuantas demandas recibió. Las órdenes mendicantes, franciscanos, dominicos y agustinos, constituyen un sector destacado dentro de la clientela. El nivel de exigencia de algunas casas religiosas contribuirá a la superación de sucesivos retos creativos, desde el análisis tipológico de las representaciones franciscanas, hasta la conjugación de la hagiografía con una perspectiva más antropológica.

El talento hizo a Murillo un artista imprescindible para la renovación emprendida a mediados del siglo en los espacios de culto. También los agustinos de la Puerta de Carmona consideraron su arte para renovarse, encomendándole las tablas del altar mayor, que hoy se conservan en el museo de Bellas Artes de Sevilla¹⁵. Suya es la obra central, que representa a San Agustín entre Cristo y la Virgen (Museo del Prado), con adiciones de escuela. También le pertenece la serie expuesta en la capilla Cavaleri, dedicada a santo Tomás de Villanueva (1665-1670). Se compone de cuatro los lienzos en que se ensalza al recién canonizado. Esta relevante presencia deriva en gran medida de la influencia ejercida por el arzobispo fray Pedro de Urbina, que legó a la comunidad una reliquia del santo, un dedo “que había adquirido en Palencia, con motivo de haber hecho las últimas informaciones para canonizar al Santo”¹⁶. Fray Pedro era franciscano, con hondas raíces en Valencia, donde fue arzobispo, virrey y capitán general. Su afecto por esa región le llevó a promover la devoción al santo

14. A. Aranda Bernal y F. Quiles. “El valor de la imagen en el proceso de beatificación y canonización de Sor Francisca Dorotea”. *Laboratorio de Arte*, 13, 2000, págs. 363-370.

15. El retablo fue obra de Bernardo Simón de Pineda, en tanto que Valdés Leal decoró los flancos del mismo con unos murales. Ascendiendo todo a los 9000 ducados. J. M. Montero de Espinosa, *Antigüedades del convento casa grande de San Agustín de Sevilla*, y noticias del santo crucifijo que en él se venera. Sevilla, Impr. D. Antonio Carrera y cía, 1817, pág. 10. Vid. Soto Serranos y el retablo de Pineda.

16. Dando asimismo hasta 2000 ducados de limosna para acondicionamiento de la capilla. 32-33. J. Campos y Fernández de Sevilla. “Religiosidad Popular Barroca en las Fiestas de la Beatificación y Canonización del Santo Tomás de Villanueva”. *VIII Jornadas Agustiniánas*, 2005, pág. 269 y ss. Angulo, I, pág.317.



Fig. 5. Fray Pedro de Urbina.

valenciano, contribuyendo de una manera decidida al proceso de canonización. La devoción a santo Tomás de Villanueva la manifestó incluso en su testamento, donde expresó su deseo de ser enterrado en san Francisco: “que habiendo muerto, mi cuerpo sea restituido a mi madre la Religión donde profesé la regla evangélica de nuestro Padre San Francisco, y de donde se me originaron tantos bienes espirituales y temporales, siguiendo en esto el exemplo de San Luis, Obispo de mi Orden, y de Santo Tomás de Villanueva, Arzobispo de Valencia, que se mandaron enterrar en los Conventos de su Religión (Fig.5)”¹⁷.

Y concluimos este apartado donde lo empezamos, en compañía de uno de los prelados que acabó contribuyendo al desarrollo del arte murillesco: Agustín Spínola, pero esta vez en su encierro de oro, el recinto catedralicio.

...a la luz.

La luz, como realidad y metáfora. La que inunda su obra y la que alumbra a los espíritus. La misma que se encuentra en su ingreso a

la catedral. El templo principal de la ciudad tendrá en Murillo a uno de sus principales artistas. Y recibirá importantes encargos, tanto a título institucional como particular. Considero varios nombres a destacar dentro del cabildo, por tratarse de individuos que con su reconocimiento contribuyeron a su progreso. Se ha subrayado el vínculo de Murillo con Justino de Neve, lo que condicionó el giro hacia el barroco de la extraversion. Sin embargo, no podemos pasar por alto otros nombres que están en la base del entendimiento entre la institución y el artista. Primero los prelados, Agustín Spínola y Pedro de Urbina; a continuación, pero con igual influencia, Mateo Coello de Vicuña y Juan Federigui.

Murillo y la protección de dos arzobispos

Cerrando el círculo, nos encontramos de nuevo con Agustín Spínola. Es el mismo que supuestamente aparece retratado en uno de los lienzos de la historia de san Diego narrada por Murillo. Se trata de san Diego en éxtasis ante la cruz (musée des Augustins, Toulouse). Tal como figura en la inscripción del pie de la historia, acompaña a los franciscanos ilustres que asisten a la levitación de san Diego en el huerto del obispo de Pamplona. La comparación con retratos seguros, han permitido descubrir que en el prelado navarro se ha personificado a quien a la sazón dirigía la diócesis sevillana, don Agustín Spínola¹⁸.

Aunque no está fechado el lienzo, cabe pensar que tuvo que procesarse la idea al tiempo en que Spínola tomó posesión de su sede. Los franciscanos se dieron prisa para conectar con el nuevo prelado. Y Murillo se vio favorecido por una circunstancia muy especial, la causa de canonización de Fernando III. En encuentro entre Murillo y Spínola fue muy beneficioso para ambas partes. Para el artista, sin duda, por permitirle adentrarse en la colección pictórica diocesana y en la propia del prelado, con el consiguiente aporte en la mejora de su arte a partir del contacto con importantes obras italianas y flamencas.

Agustín Spínola era de familia ilustre. Formado en la corte madrileña, donde ejerció, siendo niño, como ayo de la infanta Margarita. Ni que decir tiene que se movió por los espacios más reservados de palacio, para conocer no sólo a los más conspicuos miembros de la corte, sino que también pudo descubrir el taller de cámara, con algunos de sus ocupantes. Con ocho años pudo conocer a Rubens, en visita diplomática. De ser así no cabe duda del impacto que pudo tener sobre el púber, condicionándolo en su ulterior desarrollo personal y

18. Angulo lo da por hecho, e incluso reconoce en otro de los sacerdotes que conforman el grupo a su sobrino Ambrosio, que décadas después ocuparía la sede sevillana. I, pág. 251.



Fig. 6. Agustín de Spínola.

cultural. Sabemos que tenía debilidad por la pintura flamenca, valorando especialmente el retrato rubeniano. Se ha podido documentar que poseyó los retratos familiares de Van Dyck¹⁹ (Fig.6).

Los antecedentes de Spínola, hasta llegar a Sevilla, son relativamente conocidos. Su biografía nos alumbra el camino seguido, si bien hay que confrontarlo con algunos estudios actuales, que han cernido la molienda del tiempo. Se ha puesto el acento sobre algunas empresas singulares, como las obras de la capilla de las Santas Formas, en Alcalá de Henares, en los primeros años del siglo. Y en su sede de Tortosa, ya tocado por el capelo cardenalicio, aportó nada menos que 500 libras para contribuir a la renovación artística del templo mayor. Volvió a interesarse por el monumento eucarístico. Su magnificente actitud se reflejó también en el regalo de una reliquia, que había recibido de manos del Pontífice, Urbano VIII. Para ello la encerró en una urna de plata, labrada en un taller romano. Lo recuerda Gabriel de

Aranda en su biografía, atribuyéndolo a su devota actitud: “En todas estas Iglesias dexava no solo exemplo de su devocion, mas memorias de su grande afecto en alajas, que presentava para que siruiessen al culto desta Señora”²⁰. Todo ello no es más que el preámbulo a su época de mecenas de las artes, que discurrió en tierras meridionales. Movido por la necesidad de manifestarse con a la altura de dignidad cardenalicia, desarrolla un plan, quizás preconcebido, de “autorrepresentación”, con el retrato de corte que ingresó en la galería episcopal, además de la obras de acondicionamiento del palacio donde se alojaba²¹. Concluyendo sus años de gobierno en Granada inició un nuevo viaje a Roma, en misión diplomática, donde estuvo cuatro años (1630-1634). De nuevo allí adquirió plata labrada para su regalar a su diócesis: un conjunto compuesto por seis candelabros y una cruz, para el altar mayor de la catedral, obra del prestigioso maestro romano, Fantino Taglietti²².

Después de un interludio en Santiago de Compostela, donde brilló por su ausencia, cumpliendo con la habitual irresidencia del alto clero regular, llegó a Sevilla. Sería su última parada y el lugar donde desplegó los mejor de sí mismo, como cortesano y sacerdote. En nuestra ciudad se acomodó pronto, se entendió bien con los dos cabildos y supo dirigir tanto la diócesis como su casa.

En las reformas de su palacio arzobispal introdujo cambios muy significativos, como fueron la construcción de la gruta del jardín, a semejanza de la dispuesta en los Reales Alcázares, y la colocación de una nueva fuente decorada por el grupo escultórico de origen genovés, Hércules con el León de Nemea. Decididamente, nuestro prelado había dejado a un lado el concepto tradicional de la promoción artística para optar por otro más moderno, a la italiana. Y en Sevilla culminó su colección pictórica y, lo que es más importante, acogió a nuestro maestro, que no sólo gozó de su confianza, sino que también dispuso de todo un elenco de imágenes y de modelos de referencia para dar continuidad a su proceso formativo.

Murillo supo aprovechar la oportunidad que Spínola le brindó, abriéndole la puerta de su palacio y facilitándole el acceso a su extraordinaria colección de arte, que no tenía parangón en la ciudad, por calidad y cantidad.

20. En alusión a la Virgen por la que sentía gran devoción. Vida del Cardenal D. Augustin Spinola, lib. VI, cap. XI, pág. 358.

21. García Cueto, pág. 1074.

22. García Cueto, pág. 1075.

Por lo que respecta al otro prelado que brindó su apoyo a Murillo, Pedro de Urbina, cabe decir que está por aclarar hasta qué punto artista y protector se entendieron. Hay indicios claros que nos ponen sobre la pista de una relación más que cordial. Si aceptamos la fecha y la atribución, tendríamos en el retrato de fray Pedro, pintado entre 1644 y 1648, el dato más seguro del contacto temprano²³.

Como se ha adelantado, Urbina era franciscano y procedía de Valencia, donde tuvo relevantes cargos, aparte de prelado. Era persona de talento y talante. La Cámara de Castilla expresó al rey la necesidad de aliviar el pesar que su antecesor, Pedro de Tapia, había generado en la diócesis: “Aunque siempre se proponen a V. M. las personas más convenientes, en la ocasión presente ha sido con mayor cuidado, porque el arzobispo Tapia dejó las materias tan alteradas que se necesita poner en aquella Iglesia prelado de mucho celo y prudencia”²⁴. Defensor del dogma de la Inmaculada, como lo manifestó cuando fue comisionado como embajador especial ante la Santa Sede a mediados de siglo, y luego, una década más tarde (1662) con ocasión de la recepción del Breve pontificio recibido a favor de la fiesta concepcionista. Posiblemente a instancias suyas o bien con su anuencia el capitán Gonzalo Núñez de Sepúlveda renovó la capilla de la Inmaculada, donde Murillo dejó una relevante obra, el Nacimiento de la Virgen (1660). Con ser la pieza más relevante del nuevo mosaico barroco, la capilla de san Pablo o de la Inmaculada, no era la única elegida a mérito y devoción de la Concepción de María. Un lustro antes había pintado la que ostentó el cabildo como testimonio de su defensa la Inmaculada. Se cuenta que los capitulares colgaron una representación concepcionista, pintada por Murillo, orlada por el texto: “Concebida sin pecado”²⁵. Al concluir la década de los cincuenta su nombre se asociaba al símbolo mariano, al haber participado en construir una imagen que hizo suya la feligresía. Logró definir visualmente la Inmaculada Concepción y contribuyó con su talento al reconocimiento dogmático de esta devoción. En este sentido habría que considerar como obra clave el retrato de fray Juan de Quirós, de 1652²⁶.

23. En la ante Sacristía yace el Illmo. y Excelentísimo Señor D. Fr. Pedro de Urbina Religioso Franciscano [...] El retrato de este Prelado que está inmediato, es de Murillo.” F. Aranda de Varflora, *Compendio histórico descriptivo de la Muy Noble y Muy Leal ciudad de Sevilla metrópoli de Andalucía*. Sevilla, Of. de Vázquez, Hidalgo y Cía, 1789, 1ª parte, pág. 40.

24. Ros, C. pág.193.

25. C. María Abad, “Preparando la embajada concepcionista de 1656. Estudio sobre cartas inéditas a Felipe IV y a Alejandro VIII”, MC 20 (1953), p.ág. 27.

26. S. Stratton, “La Inmaculada Concepción en el arte español”. El franciscano fray Juan escribió una obra clave en este proceso: *Las Glorias de María* (Sevilla, 1650-1651).

Murillo en la catedral. El talento aplicado a la creación de arquetipos hagiográficos

En la catedral se dieron las condiciones idóneas para el crecimiento acelerado de Murillo. El cabildo supo aprovechar su inmenso talento para producir algunas de las obras de arte religiosa más relevantes del barroco sevillano.

La historia de la llegada y ascenso del pintor en el seno de la institución catedralicia ha sido escrita con precisión, porque las fuentes documentales lo han permitido. Si bien se nos escapan detalles que forman parte de la intrahistoria catedralicia. Hasta la fecha, el primer indicio de los vínculos de la institución con el artista se ha encontrado en relación con la principal capilla externa de la catedral durante el siglo XVII, santa María la Blanca. Una interesante obra marca el inicio de estas relaciones, la *Última Cena*, imagen de referencia de la Hermandad Sacramental. Desconocemos quién señaló al artista y las circunstancias en que ello se produjo²⁷.

Este primer contacto, si bien “lateral”, es interesante. En 1650 Murillo tenía poco más de treinta años, aunque ya disfrutaba de cierto prestigio en la ciudad. Había logrado traducir en su pintura la idea que los franciscanos de la Casa Grande quisieron trasladar a los muros del claustro chico (1646). El eco de su arte resonó entre las paredes claustrales llegando a oídos de los ciudadanos que descubrieron al mejor contador de historias de los tiempos que corrían.

Lo llamativo de este primer jalón en el ascenso catedralicio es su manifiesta preocupación por las luces, un hecho sobre el que se ha especulado mucho. Se ha relacionado con el arte e influencia de Caravaggio tan peculiar tratamiento lumínico, calificado de “tenebrista”. Para Angulo culminaba un proceso inaugurado al amparo de Zurbarán. En su evolución se ha considerado incluso la nada casual coincidencia con el progreso de sus coetáneos holandeses que se habían situado en la vanguardia del arte occidental²⁸.

27. Sobre este capítulo en la historia del arte sevillano ha publicado Teodoro Falcón diversos artículos, desde el primero, de 1988: “La iglesia de Santa María la Blanca”. *Laboratorio de Arte*, 1 (1988), págs. 117-131, hasta los valiosos ensayos sobre la relación de Neve con santa María la Blanca: “El canónigo Justino de Neve en la iglesia de Santa María la Blanca”. *Laboratorio de Arte*, 23 (2011), págs. 589-598 y “La iglesia de Santa María la Blanca de Sevilla, punto de encuentro entre Murillo y Justino de Neve”. En *Murillo y Justino de Neve. El arte de la amistad*. Madrid, Museo del Prado-Focus-Dulwich, 2012, págs. 61-71.

28. n 1929 Mayer había encontrado los paralelos esta versión del tenebrismo murillesco y algunos referentes nórdicos, como Honhorst, al que Angulo añade Stomer. Mayer, 1929, pág. 312; Angulo, Murillo, I, pág. 281.

No se limita Murillo a explorar en esta pintura los caminos de la luz. También experimenta con la composición, como artista joven que busca su propio camino. Al respecto, es inmejorable la descripción de Angulo: “el pintor sugiere al pronto un escenario de un perfecto equilibrio formal, cuyo centro ocupa el Salvador. Pero a poco que se comience a considerar la distribución de los personajes y de los escasos enseres de la estancia, se advierte que el barroquismo del joven Murillo ha roto el equilibrio renacentista desplazando la lámpara hacia la izquierda, sesgando ligeramente la mesa en el mismo sentido e introduciendo una gran columna en elevado pedestal a la derecha. Entonces nos damos cuenta de que el eje de la composición es sesgado y que en él se encuentran, al fondo, Jesús, en el centro, el cáliz, y en el primer término Judas en el lado anterior de la mesa”²⁹. También en esta manera de estructurar la representación late la influencia flamenca, en concreto se ha identificado el patrón rubeniano, vía B. a Bolswert. En definitiva, el sevillano logró trasladar a uno de los muros de la iglesia de santa María la Blanca todo un ejemplo de modernidad. Y no dudo de que fue posible tanto por el afán renovador del artista, como por la aceptación de un cliente que hubo de hacer suya semejante propuesta estética. Se ha señalado a un ilustre racionero catedralicio, Mateo Coello de Vicuña, que a la sazón ejercía como presidente de Capillas de la Catedral, como responsable último de este acto de comitencia. Incluso se le ha querido identificar como uno de los personajes que acompañan a Cristo, el anciano barbudo que le mira con arrobo a su derecha³⁰ (Fig. 7).

Dos valedores de Murillo en el cabildo

He aquí posiblemente una de las claves del progreso de Murillo en la catedral y por ende en el medio sevillano: haberse ganado la confianza del canónigo Coello de Vicuña. Éste no sólo tuvo responsabilidades sobre las capillas externas de la catedral, sino que asumió tareas de singular importancia para el cabildo en los años siguientes, en las que tomó parte Murillo. Sin duda, la de mayor significación en la época, por el eco que tuvo a todos los niveles, el remate del proceso de canonización de Fernando III, donde de nuevo coincidieron el artista y el mentor. Así lo reconocía Ortiz de Zúñiga, cuando cuenta cómo en 1668 se da un último impulso al proceso en Roma, debido “a la incomparable diligencia de Don Mateo Coello de Vicuña, Canónigo de nuestra Santa Iglesia, por cuya mayo, como Curial, pasaba todo este gran negocio”³¹.

29. Ibidem, pág. 282.

30. Falcón, “Retablos y esculturas de la iglesia...” 2013, pág. 307.

31. Pág. T.V, 186. Tal “negocio” le hizo merecedor de memoria permanente e incluso consig-



Fig. 7. Detalle de la Santa Cena.

No era don Mateo un simple sacerdote, sino una persona de formación, criada en un ambiente cortesano. Nacido en Madrid en octubre de 1600, hijo de Domingo Coello de Contreras, que había sido Portero de Cámara de los reyes Felipe II y III, en tanto que su esposa se ocupó de criar a la infanta doña Margarita³². De su carrera eclesiástica cabe destacar, sus vínculos directos con Roma, en donde tramitaba licencias y dispensas matrimoniales³³. Una y otra vez, durante más de una década, aparece al cargo de estos negocios romanos, aparte de la causa fernandina. De manera explícita se le menciona como “curial de negocios de la corte romana”³⁴. Además, mantiene los contactos con su tierra natal. En 1653, por ejemplo, se le relaciona documentalmente con las monjas de la Concepción de Loeches³⁵. Por lo que respecta a los gustos artísticos, se sabe que era asiduo en las almonedas de los bienes de difuntos destacados, en especial de sus compañeros de coro. Por este medio adquirió, en la subasta de las propiedades del contador don Francisco de Padilla una serie de lienzos: “un quadro de nra. señora” y “seis payses de a vara y

nación en la lápida sepulcral: “Aquí yace el licenciado D. Matheo Coello de Vicuña, canónigo que fue de esta Santa Iglesia y procurador de su señoría los señores deán y cabildo en las causas de la beatificación y canonización de nuestro rey Sr. San Fernando, de quien fue devotísimo. Murió en 30 de septiembre del año de 1678 a los 80 de su edad. Rueguen a Dios por él”. Loaysa, p. 388, transcripción de: J. J. Antequera Luengo. *Memorias Sepulcrales de la Catedral de Sevilla. Los manuscritos de Loaysa y González de León*. Facediciones. p. 43.

32. Salazar Mir, A. *Los expedientes de limpieza de sangre de la Catedral de Sevilla (Genealogías)*. Madrid, Hidalguía, 1995, t. I. 129, exp. n. 276, M-16, leg. 46, 1643.

33. Justo en 1651 está escribiendo una de ellas. AHPS, 10210, 379.

34. 12958, 1660, fol. 564.

35. Leg. 12934, fols. 92-104r.

media de largo”³⁶. Y en la de Alonso Ramírez de Arellano compró un contador de Salamanca sin pie³⁷.

En sus trabajos por la canonización de Fernando III se le ha podido localizar al frente de las pesquisas sobre la presencia del rey en el imaginario local. En los primeros días de 1649 está tratando con el arzobispo Agustín Spínola solicitando la participación de Murillo, junto con Francisco López Caro, “Que son de su arte de la mayor aprobación desta dicha ciudad” en el peritaje de obras³⁸.

El prelado no llegaría a vivir el final de año, puesto que el brote de peste negra que aquejó a la ciudad acabó con su vida. Pero antes de su desaparición otro capitular apareció para facilitar al artista el ingreso en la catedral: don Juan Federigui. El hecho de que ostentara la dignidad de arcediano de Carmona, no oculta algo que a mi entender es aún es más interesante, en las circunstancias que nos envolvemos: su origen florentino y la posterior formación romana, lo que sin duda le acreditó para tomar las riendas de los negocios catedralicios en Roma, donde fue premiado como camariero secreto del propio pontífice, Urbano VIII³⁹. Ello da más valor al hecho de que el sacerdote pusiera su vista en Murillo a la hora de encargardos obras emblemáticas para la catedral las representaciones de san Isidoro y de san Leandro. Federigui confiaba ciegamente en la capacidad de Murillo para generar la pareja simbólica. No en vano le había confiado su retrato⁴⁰. Mucho habría que decir del arcediano, alabando sus prendas y sobre todo resaltando su papel en el ejercicio de la promoción artística catedralicia. Me quedo con las palabras del propio pontífice, Urbano VIII, que el panegirista tradujo al castellano: “Elegimos un varón aficionadissimo de el nombre Español, de quien no es menos Patria Sevilla, que le recibió naciendo, que lo es Florencia, donde la virtud dio a sus padres esclarecida sangre. [...] Nos ganó de verdad con exelentissimos procederes de suerte, que deseamos maravillosamente negociar el Patrocinio de tu Magestad para él, y para toda la Cassa de los Federiguís. Fácil es conocer que se llenará de consuelo nuestro paternal amor, quando oyeremos desde aquí,

36. AHPS. 12961, 1661, fol. 365r/v. “yten un quadro de nra. señora con su moldura en el señor Canonigo don mateo coello en çinqta. Rs. [...]//vto. Yten seis payses de a vara y medai de largo en el dho señor don mateo coello en çiento y setenta y quatro Rs.”

37. Nada menos que en 500 reales. 12977, 1666, fol. 1r.

38. Quiles, Agustín Spínola, pág...15

39. Ortiz de Zúñiga, V, pp. 332-333 y Brown, J., *La Edad de Oro de la Pintura en España*, Madrid, 1990, pág. 160.

40. Zapata, Pedro. *Oracion funebre en... la Sancta Iglesia Metropolitana... de Sevilla a... Don Iuan Federigui...* En Sevilla: per Thomas Lopez de Haro...1678.

que florece en la gracia, y goza de la beneficencia de Tu Magestad una Familia, que tiene antiguos lazos de amistad con nuestro linaxe de los Barberinos”⁴¹.

Con el encargo de los retratos de Isidoro y Leandro, Federigui estaba señalando sus preferencias artísticas y poniendo las bases del desarrollo de un programa de resignificación del santoral sevillano. La entrega al cabildo de los cuadros se produce el 25 de agosto de 1655⁴². Goza entonces de la plena confianza capitular. Y en breve plazo emprende la magna obra del san Antonio que acabaría presidiendo la capilla de su nombre⁴³.

Con los santos obispos visigodos Murillo realizó una labor de “aggiornamento”, como reubicación de una devoción medieval en su tiempo presente. Esa práctica de modernización es un principio que conduce la mano del artista, en el camino hacia la cercanía física y temporal. Con San Rodrigo ocurre algo parecido, al ser un mártir medieval que se presentó como icono contemporáneo. Pero, lejos de conformarse con esa simplificación conceptual, además realiza una labor de construir figuras monumentales, en su definición formal y en sus actitudes, envolviéndolas además en una arquitectura que refuerza el signo. Ya sabemos que Murillo es muy diestro en levantar muros que contribuyen a crear ambiente o a reforzar la condición del retratado. Nada de exabruptos barrocos, gestualidad excesiva, sino contenida expresión en una narrativa donde prevalece el sobreentendido. Grandiosidad y sutileza: qué inteligente mezcla. Y santas miradas. Las que las figuras dirigen a las alturas, en conexión con la esfera celeste (Fig.8).

A Murillo le falta acercar a tierra el cielo. Y así en 1656 realiza una de sus obras más representativas de su personal estilo y de su capacidad de generar gestos y condicionar espacios. Una vez más, en la demanda de la obra, se pone la tilde en “el mejor pintor que huviere en esta ciudad”⁴⁴. Y en ese camino llegó a trascender las enseñanzas de escuela, de Herrera y otros maestros, para poner el foco en una magistral puesta en escena que nos acerca al italianizado Herrera el Mozo⁴⁵. La luz como la arquitectura ayuda a Murillo a definir los

41. Zapata, pág. 6.

42. Angulo, *Murillo*, II, 258. Acta capitular por la que se reciben los lienzos y se autoriza su colocación.

43. En el libro de Mayordomía de 1656 figura un asiento que fecha con exactitud el hecho: El 16 de mayo de 1656 recibe 37.400 maravedíes por cuenta de “lo que ha de hacer por el cuadro de Señora Antonio que está pintando”. Gestoso, *Sevilla*, II, 540.

44. Cita Angulo, I, pág. 299.

45. Angulo, I, págs. 300-301.



Fig. 8. San Isidoro.

ambientes. En eso la maestría del pintor es indudable. De igual modo no pierde de vista el detalle, como el del único mueble que adorna la estancia, que Torre Farfán describe como “un bufete tan relevado a fuerza del arte que hubo quien depusiere el aver visto un paxaro trabajar por assentarse en él a picar flores que salen de una jarra, en forma de azucenas”⁴⁶.

Con cortos intervalos Murillo intervino en sucesivas empresas artísticas en la catedral. Al decir de Angulo: “Sin duda, son gentes de talento quienes dirigen los asuntos artísticos del templo, pues saben no desaprovechar la fortuna de disponer de un pincel como el de Murillo...”⁴⁷. Y así en 1668 se le encomendó una de las tareas más importantes por simbólicas y representativas: la decoración de la Sala Capitular, el centro de gobierno de la catedral y eje de la composición decorativa institucional. Concentró sobre el muro anular el elenco de las devociones antiguas de la catedral, renovada con el ingreso de

46. Cita extraída por Angulo, I, pág. 300.

47. Angulo, I, pág. 347.



Fig. 9. San Fernando.

san Fernando. Claves todos ellos por cuanto constituyen el máximo resorte simbólico de la catedral, con las mártires Justa y Rufina, los reyes Hermenegildo y Fernando y, sobre todo, los arzobispos Pío, Isidoro, Leandro y Laureano. A Murillo le toca contribuir, una vez más, a diseñar el Parnaso catedralicio. En todos ellos vuelve, una vez más, sobre el concepto de lo monumental y del aplomo de quien es autoridad y a la vez sujeto de culto.

Con la imagen de san Fernando tenemos la oportunidad de realizar un parangón con la que finalmente se codificó como símbolo del proceso de canonización.

Por los documentos que circularon a consecuencia del proceso de canonización, cabe pensar que no hay una notable separación temporal entre el de la sala capitular y el icono del proceso. Pero no es así.

Probablemente sean coetáneos, si bien cada uno tuvo un cometido diverso, lo que entendió bien el maestro pintor (Fig.9).

Todo el empeño que se puso para celebrar al nuevo santo condujo a una exaltación festiva y teatral, que quiso mostrar al santo triunfante. Un lógico pensamiento, producido por el autor intelectual de la base ideológica de los montajes efímeros.

Sentido y sensibilidad

De toda la tarea realizada por el gran artista barroco, valoro especialmente la que se relacionó con la definición del arquetipo del santo. Con su celebrado talento logró sintetizar los valores formales y simbólicos que cada nueva figura de devoción requería. En este punto habría que separar las diversas versiones efectuadas entorno a los procesos culminados con éxito, de las que imágenes realizadas para los que se agotaron sin llegar al término. Abundan las fuentes en noticias sobre los procesos de canonización y el obligado aporte artístico para la creación de las imágenes sobre las que se sostienen⁴⁸. Especial significación, tanto por los logros obtenidos, como el valor emblemático de la figura ensalzada, tiene el caso de san Fernando. Y aun en su excelsa dimensión no puede ocultar otras imágenes diseñadas al abrigo de los procesos movidos por las mismas fechas. A Murillo se le implicó en las causas de Fernando Contreras, sor Francisca Dorotea y santa Rosa de Lima. Cada uno de ellos tuvo su particular tratamiento, acorde con su significación y con las expectativas generadas entre sus respectivos sostenedores.

Acopio y colección

En la compleja trama de las canonizaciones hay un hecho que resulta por demás fascinante, dadas sus consecuencias artísticas: la práctica del regalo, fundada tanto en la necesidad de ganar voluntades como en el óbolo artístico de obligado cumplimiento con el sacro colegio romano. El agente sevillano en Roma que más trabajó y más éxitos cosechó en estas faenas diplomáticas, don Bernardo Gallo, decía, a propósito, que era obligada la entrega de lienzos al menos para tres

48. Hay mucho escrito al respecto, para aliviar el texto me limito a citar un artículo que dediqué en su momento a la configuración formal de los postulados: "La invención de la forma y la concreción del gesto. La hagiografía creada para la Sevilla barroca". In: M. C. de Carlos, P. Civil, F. Pereda y C. Vincent-Cassy, *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica: Usos y espacios*. Madrid, Casa de Velázquez, 2008, págs. 135-149.

miembros que en la Sacra Congregación asumían responsabilidades sobre las causas: el Promotor, el Secretario y el Procurador:

*“Costumbre es de esta Corte, luego que se introduce una Causa, en la Congregazon. dar quadros, y Pinturas, del pretendiente, al Promotor, Secretario, y Procurador y todos tres las piden, y desean. Suppco. a VS. Illmo. vea qué me manda en esto, para que con su orden, yo proceda más conforme a su gusto, e intención.”*⁴⁹

Nunca sabremos la cantidad de obras de arte que circularon por este circuito romano, ni conoceremos el número de colecciones cardenalicias que nutrieron, pero no hay duda de que fue un aporte considerable. Hay estudios que han abordado esta realidad artística, descubriendo una práctica coleccionista de notable repercusión en el medio romano. A Vittorio Casale debemos el descubrimiento de esta vertiente del coleccionismo romano⁵⁰. Pero he podido conocer que el regalo de pinturas adquirió una dimensión extraordinaria, sobrepasando los límites de la urbe pontificia. A expensas de Roma se desenvolvieron las élites religiosas y políticas, la propia Corona hispana, en el impulso de las causas a través del regalo. Se ha podido ver caso tan paradigmáticos como el de Toribio de Mogrovejo, que motivó el encargo y entrega de obras pictóricas de primer nivel, sean retratos como representaciones de los milagros⁵¹.

En el caso de nuestro artista, valdría para este efecto recordar cómo desde Roma, el agente de la catedral demandaba los pertinentes retratos de Fernando III. Y lo hacía no sin cierta urgencia derivada de la “codiciosa” actitud cardenalicia. Era un tribunal muy exigente. Aunque no tengamos datos relativos a las deliberaciones habidas dentro de la Congregación de Ritos, cabe pensar que se produjeron. Y aunque es segura la evaluación de los indicios de calidad expresiva en relación con el pensamiento canónico, no hay duda de que también se consideraron las calidades estéticas y técnicas. No en vano se asociaron a esta actividad un número muy corto de artistas, el grupo más selecto de los que trabajaban en la ciudad. Hablo desde la perspectiva local. Y hubo una pareja de excelencia compuesta por Murillo y Cornelio Schut. El primero retratista y el segundo responsable de abrir las láminas. Para ello se alternó con Lucas Valdés.

49. Quiles, García, F. *Caminos de Roma*, pág. 115.

50. *L'arte per le canonizzazioni*, 2011.

51. Quiles, García, F. “Regalos artísticos en Roma. A propósito de la santificación de Toribio de Mogrovejo”. *Boletín de Arte*, ns. 30-31 (2009-2010), págs. 97-118.

Entre los bienes de algunos miembros del capítulo catedralicio hemos descubierto la huella de esta vertiente del coleccionismo. Valga el caso del racionero y capellán real Alonso Agustín de Busto, quien en 1673 tenía un lienzo de “santa Rosa del Perú”, de medio cuerpo y una estampa grande de san Fernando, guarnecida de seda y flores⁵². Dos años después se registran entre los bienes dados en almoneda del racionero Agustín de Aguirre, aparte del libro de la vida de san Fernando, un lienzo que le representaba, pintado por Murillo⁵³. Por la fecha en que se transfiere y por la seguridad con que se reconoce la autoría, cabe pensar que es otra de las versiones del pintor realizada con ocasión del proceso. Por las mismas fecha pasa ante el mismo escribano público el inventario de los bienes de un ilustre canónigo, repetidamente vinculado al artista: Andrés de León y Ledesma. Por el citado documento sabemos que poseía “un quadro del Santo Rey don ferndo de murillo con su moldura dorada”⁵⁴.

Sevilla tiene privilegio en el entramado de ciudades de la monarquía hispánica. Ocupa un lugar central por su valor estratégico, sostenido por el puerto y la red comercial que en él nace y muere. Sirvió como crisol en el que tomaron forma las ideas y los materiales allí concentrados, provenientes del resto del mundo occidental; pero al tiempo fue el escaparate y centro de distribución de mercancías llegadas desde ultramar. Por ello fue capital en el nacimiento y expansión de las devociones hispanas. Son muchas las noticias recabadas a este respecto. Y muchas de un modo u otro asociadas con Murillo y sus actividades artísticas.

Lejos de detallar lo acontecido en relación con Murillo y las Indias, llamo la atención de varios asuntos suficientemente ilustrativos. Ante todo la noticia del envío de una versión de santa Rosa de Lima pintada por él y remitida al hospicio de san Jacinto en la ciudad de México⁵⁵. Posiblemente se trata de la fundación efectuada por la orden tras la canonización del santo polaco, un hecho que celebraron los frailes novohispanos en mayo de 1596, fecha en la que recibieron la buena nueva⁵⁶. A raíz de esta efeméride se dedicó al nuevo santo la “visita” o

52. AHPS, 12997, fols. 369vto-370r; 30-X-1673.

53. “Ytten declaró auerse uendido al dho don Juan de tellada un quadro del Santo Rey con moldura estofada de murillo en quatrocientos y quarenta Reales de moneda de von.” AHPS, lib. 13000, fol. 1305r; 28-II-1675.

54. Ibidem, fol. 1307vto.

55. Quiles García, Fernando. «Santa Rosa de Lima en el Museo Lázaro Galdiano». Goya (Madrid), 304 (2004), págs. 39-40.

56. Así quedó recogido en dos textos, hoy perdidos: Fr. A. de Hinojosa, O. P. *Vida y milagros del glorioso S. Jacinto del Orden de Predicadores, bula de canonización y noticia de las fiestas con que se celebró en México*. México, Pedro Balli, 1597; J. Arista, S. J. *Octavas reales en elogio del glorioso San Jacinto, recién canonizado por la Silla Apostólica*. México, Pedro Balli, 1597.

vicaría de Tenanitla, dependiente de Coyoacán. Este establecimiento, que se vinculó a la ruta de los predicadores hacia Oriente y que dependía de la provincia filipina del Rosario, acabó nombrándose como san Jacinto de China o simplemente san Jacinto de los filipinos. Como centro receptor de frailes que se encaminaban a Oriente para desarrollar su labor misional, se entiende la presencia de una galería de santos y figuras ilustres de la orden. De ahí que se apresuraran a demandar una imagen de la recién canonizada limeña. No se trataba por tanto de un regalo o un legado generoso, sino de un encargo meditado. El coste de la remesa, con el precio de la obra, induce a pensar en una decisión muy pensada. Al final la obra llegó al hospicio y pudo desaparecer durante la revolución, enajenado y no retornado, o bien derivado a sus propietarios últimos, los dominicos del Rosario en Manila⁵⁷.

Una mente privilegiada

En este ámbito de la creación podemos descubrir la capacidad del artista por transmitir a través de su obra ideas, conceptos y valores, pero sobre todo el trabajo en la construcción de resortes de convicción. El talento de Murillo era notable. Desde esta perspectiva se descubre a un creador muy cualificado y extraordinariamente sensible, tanto a la demanda de su excelsa clientela como a las necesidades e impulsos emotivos de una gran parte de su público, más adocenada.

Llevó al límite su capacidad narrativa en el retrato. Y particularmente, en su particular proyección, el hagiográfico. Murillo intervino en diversos procesos de beatificación y canonización, siendo destacable el trabajo con relación a san Fernando. Esta participación se produjo a partir de la mediación del siglo, siendo encargado por el cabildo, junto con Francisco López Caro, de la elaboración de un inventario de imágenes públicas del rey como santo. Pero su compromiso con la causa y el cabildo fue más allá, ocupándose de diseñar el arquetipo. Partiendo de modelos previos, especialmente el que aprobó la propia iglesia vaticana, una imagen entre heroica y triunfal, que conocemos bien por el grabado de Charles Audran. Murillo y López tuvieron la oportunidad de enfrentarse con esta interpretación de la imagen del que recibiera culto inmemorial en la ciudad⁵⁸.

Citado por J. A. Abundis Canales. *La huella carmelita en San Ángel*. Tesis de grado, UNAM, México, 2002, pág. 322.

57. De la fundación, vínculos filipinos y extinción: Fr. M. A. Medina O. P. "San Jacinto de México entre España y Filipinas". In J. Barrado O. P. y S. Rodríguez, O. P., coords. *Los dominicos y el Nuevo Mundo. Siglos XIX-XX. Actas del Vº Congreso Internacional* (Querétaro, 4-8/08/1995), Salamanca, ed. San Esteban, 1997, págs. 107-134-

58. . Wunder, Amanda. "Murillo and the Canonisation Case of San Fernando, 1649-1652. *The Burlington Magazine*, v. 143 / n. 1184 (2001), pág. 671.

Murillo trascendió este nivel de representación para construir un híbrido entre el retrato y el exvoto. Una imagen idónea para la causa, al gusto de la Sacra Congregación de Ritos, que hubo de juzgarla como obra de arte y como símbolo. El tribunal vaticano tuvo en sus manos al menos una copia de esta obra. El representante sevillano en Roma acució al cabildo para que le hiciera llegar los cuadros de Murillo, tal como era de costumbre y queda dicho.

Varias son las remesas murillescas llegadas a las puertas del colegio pontificio. Sabemos de la intervención del maestro, al gusto del cabildo sevillano, que había visto en él el mejor intérprete de la santidad representada. Por manos de Murillo pasaron las efigies de san Francisca Dorotea, Fernando Contreras y Fernando III, y con seguridad a instancias de la catedral. Por la lógica de las circunstancias sólo uno llegó a trascender de la vera efigies al icono santo. También Murillo tomó parte en la definición iconográfica de otras figuras ya canonizadas, a las que tan sólo tuvo que reinterpretar al albur de la producción y los antecedentes hagiográficos previos, sobre todo santa Rosa de Lima.

En los tres procesos auspiciados por el cabildo se siguió el mismo procedimiento, si bien sólo uno de ellos alcanzó su meta y cumplió con todas las etapas, el de san Fernando.

Murillo era gran retratista y esa cualidad le valió para las primeras versiones de las virtuosas efigies. Así ocurrió con Contreras y sor Francisca Dorotea. Es muy interesante la actividad previa de indagación en los antecedentes biográficos de ambos personajes, para lograr obtener una imagen auténtica de ellos⁵⁹. Se hicieron algunos avances iconográficos tanto en uno como en otro santo. En las pesquisas se obtuvieron referencias visuales de los dos. De Fernando Contreras, el retrato supuestamente realizado por Luis de Vargas; de sor Francisca Dorotea, la representación de la monja en su lecho mortuario. El canónigo en su vertiente representativa y la religiosa en una manifestación pasional.

Al final, quedan los retratos para evaluar esta capacidad y sobre para testimoniar un trasunto cultural de altísima relevancia. Queda para otro momento seguir la huella de estas obras generadas al abrigo de las causas perdidas.

59. No voy a extenderme en esta cuestión, para ello me remito a estudios previos: Contreras y Dorotea...

